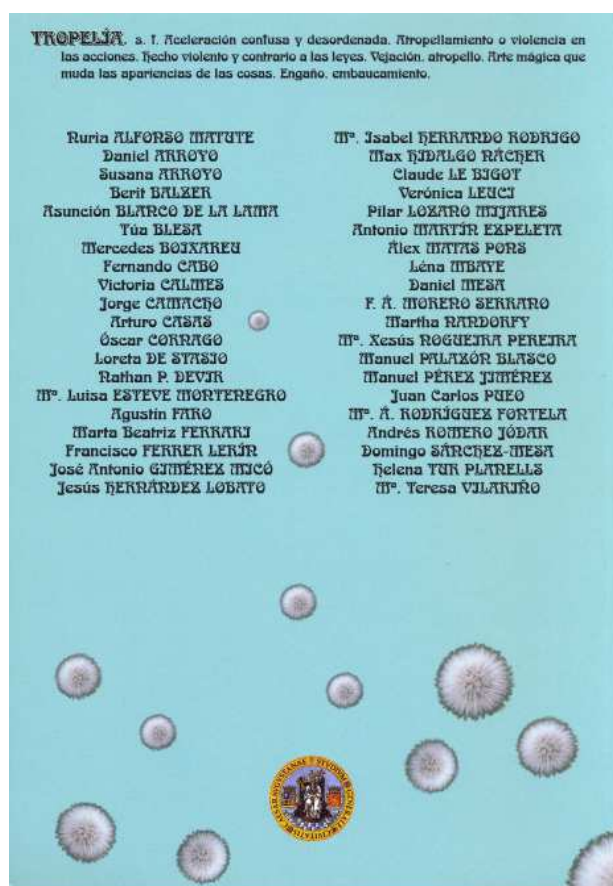
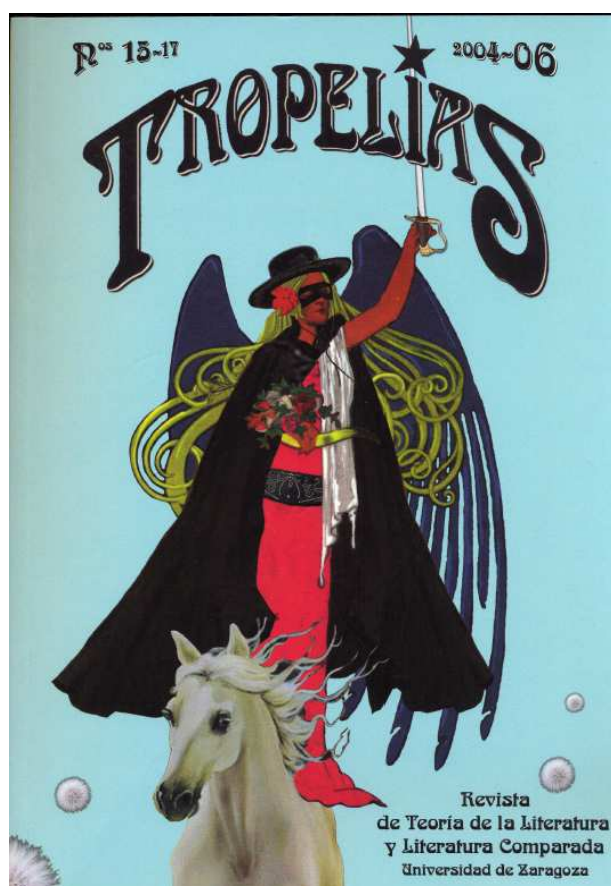


**La teoría teatral como auxiliar de la literatura comparada:
aspectos del Expresionismo
en *Hinkemann* (de Ernst Toller) y en *El Tintero* (de Carlos Muñiz) ***

Manuel Pérez Jiménez
Universidad de Alcalá



* Trabajo aparecido en *Tropelías*, Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada (Universidad de Zaragoza), número 15-17, años 204-2006, I.S.S.N.: 1132-2373, pp. 449-468.

0. INTRODUCCIÓN

Desde la perspectiva de la historia literaria, la creación dramática de Carlos Muñiz constituye un fenómeno de singular importancia, no sólo por su propia entidad (articulada en torno a una bien determinada percepción de la realidad humana, así como en torno a una configuración estética coherente con dicha percepción), sino por su ubicación en la historia del teatro y, dentro de ésta, en la evolución de los ámbitos estéticos durante la edad contemporánea.

Es el caso que, en el panorama del teatro español de las décadas de posguerra, la obra de Muñiz se revela con entidad sobresaliente y doblemente asentada en cualquiera de los dos ejes (diacrónico y sincrónico) que es posible adoptar en la sistematización de la serie literaria. En relación con este último, la posición señera de este teatro viene dada por la singular adopción de la estética expresionista; y ello, en el seno de una amplia producción teatral decantada durante aquellos años, ya en las formas de la comedia o del drama provenientes de la tradición de la obra bien hecha, ya en los enfoques explícitamente figurativos y de filiación naturalista propios de teatro socialrealista. Precisamente, en este trabajo pretendemos mostrar que el Expresionismo constituye en nuestro autor una opción estética (y, por ende, conceptual) tan consciente y voluntaria como ortodoxa con respecto a los principios generales (especialmente, los de carácter más profundo y esencial) que la sustentaron.¹ En efecto, la adscripción (a la vez, explícita y efectiva) del teatro de Carlos Muñiz al Expresionismo alimenta la primera faceta de esa singularidad con que nuestro dramaturgo se inscribe en el contexto estético del teatro español de aquellos años, ofreciendo los perfiles nítidamente diferenciados de un autor a cuya creación conviene, pensamos, la perspectiva adoptada en el presente estudio.

Ahora bien, dicha excepcionalidad se extiende igualmente a la consideración, ahora desde la mirada diacrónica, de la evolución de los estilos teatrales durante el siglo XX y, de manera especial, de la vigencia, en el marco de aquéllos, de la vanguardia expresionista. En este sentido, es también propósito de este estudio establecer (adoptando el modo comparatista consistente en el cotejo de obras concretas) la nítida referencialidad existente en el teatro de Muñiz con respecto al teatro expresionista alemán de las primeras décadas del siglo, consideración que en sí misma debe revelar el carácter netamente extemporáneo del vigor, plenamente creativo en nuestro autor, de una estética cuya vigencia y culminación habían tenido lugar varias décadas atrás en la cronología histórico-teatral.

Además del auxilio de las teorías teatrales generadas por el Expresionismo, cuyos principales conceptos pretendemos sistematizar y aplicar, como luz y guía, al posterior análisis, utilizamos como base de éste dos piezas teatrales que juzgamos relevantes para el propósito de nuestro trabajo. Una de ellas es *El tintero*, obra de Carlos Muñiz estrenada en 1961, que constituye, quizá, la más señera creación de su autor y, a la vez, la más acabada

¹ Esta primera vertiente de nuestra hipótesis de trabajo apareció muy temprana (y condensadamente) planteada en la afirmación de que *El tintero* “se atiene estrictamente al expresionismo internacional” (Wilson, 1961: 15).

muestra de su legado a la historia del teatro español contemporáneo.² Sobre ella pretendemos sustentar la reflexión conducente a la comprobación de la hipótesis que, articulada a lo largo de los dos ejes descritos, ha quedado planteada en los párrafos precedentes. La segunda pieza es una de las cumbres teatrales de la vanguardia expresionista: *Hinkemann*, obra escrita entre 1921 y 1922 por el dramaturgo alemán Ernst Toller.³ Precisamente, la elección de esta obra para nuestro estudio ha venido determinada -obviando con ello toda consideración relativa a influencias y deudas- por el valor que, dado su carácter paradigmático en el contexto de la teoría y de la creación expresionistas, pueda suponer su cotejo con la pieza de Muñiz.

Dicho cotejo constituye el primero de los dos instrumentos analíticos de los que pretende servirse este trabajo. Esta vía, de orden comparatista, se realiza a la luz de un segundo procedimiento, éste de carácter deductivo, que viene dado por la aplicación de los principales conceptos deparados por la teoría teatral expresionista -en su fase más genuina de gestación y de formulación- al análisis de *Hinkemann* y de *El tintero*. Y, dado que ambos procedimientos se inscriben, a nuestro entender, en el ámbito de la literatura comparada, albergamos la intención de realizar, desde la teoría teatral, alguna contribución a aquella otra disciplina.

De manera concreta, este trabajo pretende llevar a cabo su propósito concentrando el foco de su atención en el modo de configuración de las obras, faceta ésta que, en el caso del Expresionismo, adquiere un claro predominio asentado en su capacidad de condensación del sentido y en la determinación ejercida sobre el resto de las facetas de la esencia teatral.

I. LO TRÁGICO EN LA OBRA TEATRAL EXPRESIONISTA

A través de sus teorías teatrales, el Expresionismo deja bien sentado que la configuración propia de sus obras viene dada por el género de la tragedia.⁴ Y, a través de las creaciones de los dramaturgos, puede afirmarse que las excepciones a dicho postulado pertenecen en mayor medida al ámbito de las denominaciones concretas de algunas obras o al de las técnicas escénicas que al más profundo y relacionado con la semántica de la obra y con sus referentes. Por ello, resulta posible afirmar que la coherencia conceptual

² En este trabajo citamos el texto de *El tintero* por la siguiente edición: Carlos Muñiz, *Teatro escogido*, Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 2005, pp. 271-346. Allí se reproducen también (p. 273) los principales datos del estreno de la pieza, acontecido en febrero de 1961, de manera simultánea a su primera edición (p. 41).

³ Nos servimos aquí de la siguiente edición: Ernst Toller, *Los destructores de máquinas. Hinkemann*, Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1991. Al frente del texto figuran las siguientes palabras: “Esta obra fue escrita durante los años 1921 y 1922 en la prisión de Niederschoenenfeld” (p. 109). En la introducción al volumen, Juancho Asenjo señala que “el estreno se celebró el 19 de septiembre de 1923 en el Alfes Theater de Leipzig” (p. 34).

⁴ Constituye un señero referente para toda aproximación a las teorías teatrales el excelente compendio de Marvin Carlson (1984) del que nos hemos servido en buena medida para la sistematización que aquí llevamos a cabo.

aportada por la teoría expresionista describe un patrón compositivo común, el cual guarda perfecta coherencia, además, con la concepción de la existencia que subyace a estas obras, en tanto que creadas como materializaciones de una misma percepción trágica de la condición humana y de su ser en el mundo.

Desde el inicio mismo de esta vanguardia, las formulaciones de sus teóricos (con frecuencia, los mismos dramaturgos) establecieron de manera inequívoca la equiparación estética y conceptual entre el género trágico y la obra expresionista. Así, a propósito de *El Hijo [Der Sohn]*, pieza de Walter Hasenclever considerada, en su aparición en 1914, como la principal creación del Expresionismo incipiente, ya señalaba Kurtz Pinthus:

The interest is no longer in the development of plot or character but in the expression of "a soul swollen with tragedy" (Carlson, 1984: 348).

Por su parte, el propio Hasenclever, enunciando su concepción del teatro como un medio para expresar lo interior humano, manifestaba que su obra *El Hijo*, situándose en un terreno intermedio entre filosofía y vida, buscaba indagar en "the unexpressed schism between what exists and what man needs" (Carlson, 1984: 348). Y unos años más tarde (en su "Über der Tragische", de 1921), describiría el conflicto trágico como la relación entre "the world as it exists and men who must live in it" (Carlson, 1984: 350).

Dentro de esa misma fase expresionista coincidente con los años de la posguerra, Friedrich Koffka había precisado, en 1919, los términos del agón trágico, a través de una formulación que desvelaba el proceso mismo de su advenimiento, producido mediante un acto de revelación. En efecto, según Koffka, a diferencia de la épica (que presenta al ser humano "as a phenomenon, a part of the world order"), el teatro lo muestra "as a force, standing outside of or even opposed to the world". Pues bien, lo trágico como acontecimiento y lo trágico como percepción se presentan unidos, ya que el conflicto trágico estalla cuando esa fuerza "elemental and indescribable" que constituye la esencia del ser humano se revela dionisiácamente a éste en cierto momento de su existencia, lanzándolo entonces a la contienda contra el mundo (Carlson, 1984: 349).

En consecuencia, a través de estas primeras formulaciones teóricas, el conflicto trágico queda planteado como enfrentamiento entre el hombre y el mundo contra el que aquel se ve impelido a contender. Y, de igual modo, dichas formulaciones hacen de la materialización de dicho enfrentamiento la razón de ser de la tragedia expresionista. Así, el propio Koffka sitúa la esencia de este teatro en la representación de dicha contienda, aseverando de modo categórico: "From nothing but this event Drama is born, and the great tragic writers dealt with nothing else" (Carlson, 1984: 350). Y Felix Emmel hace converger hacia el mismo punto el fin de la nueva vanguardia, cuyos autores se alzan "como joven banda de espíritus luchadores" frente al naturalismo psicológico, al decir del director alemán. Según éste, el núcleo de la obra teatral expresionista radica en el aspecto dinámico ("acción en movimiento") que le confiere su propósito de presentar al hombre "arrastrado por el movimiento fatídico del alma" y mostrándose, por ello, antes que como totalidad psicológica motivada, "como esencia de un destino" (Emmel, 1924: 235).

La tragedia constituye, pues, el género propio del teatro expresionista, tanto en el plano conceptual, como en el formal o estético. En consecuencia, la adopción de este

molde compositivo determina la configuración completa de las obras, de tal forma que en éstas aparecerán los procedimientos que son propios de dicho género, desde la anticipación al desenlace y desde la entidad de los agonistas al carácter inevitable de la catástrofe que se abate sobre ellos.

De manera concreta, en las dos piezas cuyo análisis servirá de comprobación a las formulaciones teóricas expresionistas resulta posible hallar la presencia de los procedimientos, propios del género tragedia, a que acabamos de referirnos.

En *Hinkemann*, pieza titulada como “tragedia” por su propio autor, los mecanismos de anticipación y cierre que, a su vez, revelan la radical ausencia de horizonte para el protagonista, se muestran con nitidez: “¿Qué has hecho? Dime. ¿Qué has hecho? Ya no nos queda ninguna esperanza” (p. 113), impreca a Hinkemann su esposa en el comienzo mismo de la obra, así como, al final, éste reconoce: “Ya no hay remedio” (p. 155). Entre ambos momentos, fuerzas colosales gravitan sobre el personaje principal, amenazando (como veremos), no sólo su individualidad, sino sobre todo su esencia humana, hasta imponerse de manera inexorable a través de una catástrofe que sobreviene como consecuencia aniquiladora. A la vez, dicho carácter inexorable se hace presente al protagonista que, elevado así a sujeto trágico, reconoce que la felicidad y la desgracia poseen un carácter “innato” (p. 131) y quedan, por lo mismo, fuera del alcance de la acción humana, en la línea que corresponde a la concepción del “teatro del destino” sugerida por Felix Emmel.

En cuanto a *El tintero*, el subtítulo puesto por su autor (“Farsa en dos partes y una fantasía”), si bien se corresponde con aspectos muy determinados de la obra y, sobre todo, revela vinculaciones con la tradición teatral española (que, sin duda, necesitan un estudio específico), no invalida la presencia de los citados procedimientos, propios del género tragedia. Así, en correspondencia con la obra de Toller, se halla presente la previsión trágica del destino del protagonista, identificado, como veremos, con un ideal de paz que sólo podrá ser alcanzado con la muerte: “¡Eso! ¡Un anticipo! Sí, un anticipo. Todo es un anticipo. (...) Un anticipo de paz” (p. 337).

También el carácter inexorable del destino final del protagonista, cercado por la hipertrofia de un entorno cada vez más asfixiante y aniquilador, se hace presente al sujeto trágico, tanto mediante su propio pensamiento (“(Incorporándose con rabia) ¿Tú crees que se puede mejorar? ¡No, no se puede mejorar!” [p. 303]), como a través de la percepción trágica a la que ya ha llegado el personaje del Amigo: “No pidas... Acuérdate de mí. No me compraron la pelota. Adiós” (p. 333).

Las citas constituyen una breve muestra de que, a través de estos y otros aspectos, el género tragedia invocado por el Expresionismo conviene también a las dos piezas seleccionadas para nuestro trabajo.

Ahora bien, de todos estos elementos compositivos inherentes a la tragedia, es el conflicto o agón trágico aquel que se erige (según vamos viendo) en centro de la configuración de las obras, razón que debe convertirlo también en núcleo de la perspectiva a la vez teórica y analítica aquí adoptada. Por ello, nuestro estudio deberá afrontar desde ahora la doble tarea de describir con rigor los elementos de dicho conflicto y de mostrar la presencia de los mismos en las piezas de Toller y de Muñiz.

II. LOS AGONISTAS DEL CONFLICTO TRÁGICO

Como resulta posible deducir de las formulaciones invocadas en el apartado anterior, la naturaleza del conflicto trágico alcanza en el Expresionismo una complejidad que rebasa cualquier acepción concreta de los términos *hombre* y *mundo* reiteradamente señalados como agonistas. En efecto, si Koffka equipara al primero con una fuerza inserta en la esencia misma del ser, los conceptos de “teatro del alma” y de “teatro del destino” introducidos por Felix Emmel muestran al segundo articulado en dos planos, uno interior al propio hombre que constituye el sujeto trágico y otro exterior a él.

Consideramos, en primer lugar, el término del conflicto que podríamos denominar sujeto paciente, por serlo del enfrentamiento en el que debe soportar el peso o la amenaza de los poderosos agonistas que se le oponen, como fuerzas colosales que dirigen contra aquel la violencia de su empuje aniquilador.

Junto a su función paciente, este primer agonista trágico se define por su equiparación con lo humano esencial, de manera que, despojado de cualquier rasgo concreto, su entidad es esa condición, por lo que dicho sujeto adquiere una dimensión universal que lo equipara con la especie humana y lo convierte, así, en representante de toda la humanidad. El primer agonista de la tragedia no será, pues, un individuo determinado, sino el mismo ser humano, quien a causa de su existir en el mundo se ve inmerso (según las formulaciones expresionistas) en permanente contienda.

Así lo percibió ya Juan Ignacio Ferreras (en un temprano trabajo sintetizador del teatro expresionista y plenamente vigente hoy) a propósito de la obra de Walter Hasenclever (*Menschem* [*Hombres*], 1918):

En estos ‘Menschem’, el autor quiere personificar a toda la Humanidad (...) Para el expresionismo de Hasenclever, el sino de la Humanidad es la derrota y la muerte. Una muerte en la que no cabe rebelión alguna, aunque Hasenclever –por expresionista- la desea; pero esta sed de rebeldía –que es el patrimonio íntimo de la Humanidad- no logra apagarse nunca ante la Vida, que vence y aplasta, y sólo se mitiga con la lucha, con las rebeliones parciales, con las guerras, con los crímenes, etc. (1956: III, 11-12).

Sin embargo, la reflexión acerca de la entidad del primer agonista trágico se había producido ya en el propio Expresionismo alemán, a través de formulaciones como la que, debida a Felix Emmel, resulta especialmente reveladora, tanto en el plano conceptual como en el nominativo que lo expresa (los subrayados son nuestros):

Despertado por la fatalidad de la guerra, el teatro del destino se ha convertido en nuestro sueño. Queremos encontrarnos a nosotros mismos en el ritmo del destino de otros, queremos girar culturalmente, *supraindividualmente*, en torno a nuestra propia *esencia* insondable, de modo que podemos descubrir nuestra dirección y nuestra meta” (Emmel, 1924: 235).

Así pues, el “teatro del destino” fundamentará su misión, ya mencionada, de materializar la tragedia del ser humano, en la doble condición de éste en cuanto protagonista trágico: de un lado, su condición universal (“supraindividual”) y, de otro, su

condición humana, que determina a la primera y que constituye el núcleo intrínseco (la propia “esencia”) de dicho ser.

Y, aunque este punto será desarrollado en el transcurso de nuestro estudio, podemos ya señalar, a título de ejemplo, algún indicio de la equiparación de los personajes principales de nuestras dos piezas con el concepto de supraindividualidad descrito para el primer agonista del conflicto expresionista. En *Hinkemann*, la condición universal del sujeto trágico aparece explícita en la siguiente réplica: “Veo que los dos somos igualmente pobres, igualmente desgraciados... Sí, así es... Somos hermano y hermana.... Yo soy tú y tú eres yo...” (p. 155). Parecida función cumple, en *El tintero*, la precisión contenida en la acotación inicial del texto, al indicar que los distintos ambientes del decorado deben corresponder a los “de cualquier pobre hombre” (p. 277).

Por otra parte, dado que lo humano se presenta como esencia del agonista paciente, también constituirá aquel aspecto contra el que precisamente se dirigen los embates de las fuerzas que componen el segundo polo del conflicto trágico expresionista. Como veremos al tratar de los efectos de lo trágico, la entidad trágica de las fuerzas que constituyen el segundo término del conflicto reside en su capacidad para amenazar y aniquilar la esencia del término paciente, de tal manera que su acción aparece ejercida en contra de la *humanidad*, en cuanto esencia del ser, y en contra de la *Humanidad*, en cuanto suma universal de todos los seres humanos.

Nuevamente, el análisis de nuestras dos obras arroja ejemplos de lo que acabamos de exponer. Hinkemann señala el carácter de sujeto trágico que Grete comparte con él subrayando, como causa, su común condición de seres humanos: “Tú eres, como yo, una pobre criatura desgraciada” (p. 156).

Esa misma condición concita la sucesión de ataques perpetrados contra Crock en la obra de Muñiz, el conjunto de los cuales constituye, por tanto, un proceso sistematizado de deshumanización. Así, en el documento de despido, le son retirados, entre otros, todos sus derechos incluso a efectos de “consideración humana y demás accesorios” (p. 319). Y el Negociante niega (incapaz de reconocerla) la condición esencial de “hombres” de Crock y del Amigo, por lo que luego “los empuja sin ninguna consideración hacia la puerta” (p. 298).

La percepción de dicho sentido llega incluso a la patrona de Crock, que interpreta el proceso en términos de deshumanización:

Señora Slamb.- (...) No deben hacer eso. Si es malo castíguenle, pero no le peguen así; no hay derecho, no hay derecho. Si fuera mi hijo no les hubiera consentido... (P. 322).

E investido, al final de la obra, de la misma percepción trágica, el propio Crock lo expresa de esta manera:

Crock.- (...) Yo he regateado, sabes, pero ¡nada! Aquellos hombres eran como cuervos. Por lo visto, los hombres no les interesan. Sólo los muertos. (P. 337).

Como lógica consecuencia, el cese momentáneo de la acción aniquiladora de lo humano o, bien, la reacción contra ella por parte del protagonista aparecen como elementos favorecedores de lo humano esencial. En el primer caso, la expresión de Crock

se torna “más risueña, más humana” (p. 278). Y el Amigo invoca la condición esencial de humanidad como supremo elemento neutralizador de la tragedia:

Amigo.- (...) Comprenderán tu situación y no te dirán nada.

Crock.- Ellos no comprenden nada. Van a lo suyo.

Amigo.- Son hombres... Tendrán un corazón.

(P. 302).

En el segundo, hallamos que la defensa de la condición humana motiva la venganza de Crock al hacer que su cuerpo se destruya y sustenta todos los argumentos que inspiran su contienda con las fuerzas antagónicas: “¡Soy un hombre...!” (p. 279) y “¡Tenéis derechos! ¡Sois hombres!” (p. 291).

En suma, los ejemplos señalados permiten anticipar, como una de las conclusiones parciales de este trabajo, que quien se debate bajo el peso de la tragedia (es decir, el agonista sujeto paciente) en las dos respectivas obras de Toller y de Muñiz no es tanto el individuo concreto, sino el hombre, es decir, toda la Humanidad. Así mismo esperamos, mediante lo expuesto hasta el momento sobre este punto, haber contribuido a demostrar la entidad *supraindividual* y, a la vez, *esencial* del sujeto paciente del conflicto trágico expresionista.

Si dirigimos ahora nuestro interés al segundo término del mismo, esto es, a aquel que se opone al constituido por el ser humano esencial, hallamos formulaciones que, superando la equiparación de aquel antagonista con el entorno inmediato e incluso con el mundo como realidad exterior al sujeto trágico, se dirigen a poner de relieve la compleja entidad de estas fuerzas que actúan como agentes del conflicto.

A través de su concepto de teatro fatídico o del destino, Felix Emmel niega aquella equiparación, manifestando que, “definitivamente cansados de la ilusión de realidad” perseguida por el naturalismo psicológico, mediante la obra expresionista “buscamos el sentido fatídico, la corriente subterránea de toda realidad, no la confusa realidad misma” (1924: 235).

Por su parte, Juan Ignacio Ferreras subrayaría la dimensión interna que, con respecto al primer agonista trágico, posee este segundo polo del conflicto expresionista:

El fatum griego, las fuerzas exteriores y extrañas que arrastran y doblegan al héroe de Tebas, son ahora, con la consiguiente pérdida de humanidad, ideas, abstracciones que también chocan y vencen a los hombres. (...) La única diferencia estriba en que mientras Esquilo coloca al Destino en un plano exterior al hombre, los expresionistas lo convierten en algo muy parecido a una obsesión y que reside dentro del mismo hombre (1956: I, 56).

Ahora bien, dentro de la propia teoría teatral del Expresionismo, la conjunción de los anteriores postulados había hallado un punto de especial nitidez en el pensamiento de Ivan Goll. Para éste, la vinculación de aquel segundo término del conflicto con instancias de realidad superior aparece, formulada de modo casi apocalíptico, desde la propia enunciación de dicho conflicto. Así:

Ahora siente el nuevo dramaturgo que se enfrenta a la batalla final: la confrontación del hombre con todas las cosas y profundidades en torno a él y en él mismo (Goll, 1919: 230).

Así pues, el antagonista del ser humano (esto es, de la humanidad como entidad y como condición) aparece en el texto de Goll bajo una denominación específica: el *supramundo*. De ahí que la forma teatral propuesta como modelo del nuevo teatro expresionista sea el *supradrama*, esto es, la obra que representa al ser humano en lucha con aquel supramundo o *suprarrealidad*:

El teatro no debe trabajar sólo con la vida *real*, llegará a ser *suprarreal* cuando sepa también de la cosas que hay detrás de las cosas (1919: 231).

En la caracterización de esta suprarrealidad se aúnan elementos de carácter cósmico (“confrontación del hombre con todas las cosas”, “incursión en el reino de las sombras que se aferran a todo”), con otros relacionados con lo interior humano (“profundidades en torno a él y en él mismo”), pero siempre diferenciados de los que integran la realidad aparente o externa (“existen mundos completamente diversos al de los cinco sentidos”, “que acechan detrás de cualquier realidad”).

Definido así su segundo término, el agón característico de la tragedia queda planteado de manera irremisible: el poeta “tiene que enfrentarse” al supramundo, y sólo después de la derrota de éste “será posible la liberación” (Goll, 1919: 230).

En síntesis, resulta posible concluir la superioridad ontológica que, con respecto a toda circunstancia inmediata, posee el término agente del conflicto trágico expresionista, en correspondencia con el carácter universal y esencial del sujeto paciente. En efecto, a la condición *supraindividual* de este último (señalada por Emmel), corresponde la condición *suprarreal* de aquel (en términos de Goll), quedando de este modo ambos fundidos en el concepto de *supradrama*, molde compositivo propio de la tragedia expresionista.

Con todo, resulta necesario discutir todavía aspectos que aparecen como negaciones (al menos, en apariencia) de aquellos postulados.

III. LOS REFERENTES CONCRETOS

En efecto, la categoría ontológica suprarreal del conflicto trágico expresionista (y, por tanto, de las fuerzas que contienen en él) debe ser confrontada con una evidencia que pudiera constituir algún modo de objeción para el establecimiento de conclusiones sobre la reflexión llevada a cabo en el apartado anterior. Dicha evidencia viene deparada por la presencia de aspectos dotados de innegable concreción, que, si bien situados con frecuencia en los planos anecdóticos o temáticos de las obras, aparecen vinculados con los términos del conflicto y de modo especial con las fuerzas que conforman el elemento agente del mismo.

Se trata de aspectos relacionados con los entornos históricos y sociales que conforman las circunstancias de los universos ficticios y que actúan, por ello, como referentes concretos de la significación de las obras, constituyendo en el sentido de las mimas un nivel contextual bien diferenciado de la entidad suprarreal invocada por la teoría expresionista y establecida como aserto en el punto anterior de nuestra exposición.

El primero de estos aspectos deriva de la inmediatez impuesta por la I Guerra Mundial a las expectativas trágicas del Expresionismo, con la consiguiente presencia del desastre bélico en los temas, anécdotas y propósitos de buena parte de las obras coetáneas y posteriores al mismo, de la que *Hinkemann* es muestra especialmente representativa.

Teniendo, pues, esta pieza de Toller como ejemplo de nuestra reflexión, cabría pensar que fueran la circunstancia histórica y el carácter devastador del entorno espacial y temporal inmediatos los elementos sustentadores del polo negativo de los nuevos conflictos, dada su condición radicalmente opuesta al ideal de humanidad anhelado y reivindicado por el teatro expresionista, pues, como señala Carlson, “the First World War was not greeted by the expressionists with the enthusiasm found among the futurists” (1984: 348).

Sin embargo, aunque resueltamente combativos con el horror bélico y aun con la propia realidad social que lo genera, los conflictos trágicos expresionistas enfatizan esencialmente los aspectos deshumanizadores que la concreta realidad de la guerra implica y ponen su acento, con ello, no en el análisis inmediato de estos, sino en mostrar sus efectos atingentes a la condición humana en el un plano esencial y, por ende, universal. Así es como la guerra es considerada por el Expresionismo como “another manifestation of the depersonalizing social system”, de manera que la denuncia de la misma se realiza en nombre de “a new world order based on brotherhood and a belief in the fundamental goodness of man” (Carlson, 1984: 348).

Incluso las más netas concepciones de la obra como entidad política se presentan, en la teoría teatral expresionista, a través de formulaciones superadoras de la circunstancia histórica y orientadas hacia un orden de realidad superior, basado en la consideración de la especie humana como hermandad universal, cuya esencia reside en la parte espiritual que contiene y que defiende de los embates de realidades hostiles.

Así, al proclamar en 1916 (dos años después de su estreno y ya en plena guerra) la condición política de su *Der Sohn*, describe Hasenclever dicha condición como representación de “the struggle of the spirit against reality” y como enseñanza de “that we are all sons, but that we are more than sons; we are brothers” (Carlson, 1984: 348). Y el propio Ernst Toller, considerado el máximo exponente de esta perspectiva, al invocar para su primer drama (*La transformación*, 1919) el carácter de “panfleto político”, lo hacía basándose en su propósito primordial de “to renew the spiritual content of human society”, llegando a defender la afinidad de los respectivos mensajes político y religioso, coincidentes en mostrar “that man feels himself answerable for himself and for every brother in human society” (Carlson, 1984: 349).

Y, a través de las siguientes palabras, Lothar Schreyer (1916: 178) desarrollaba, por los mismos años, aquella perspectiva:

El anhelo de espiritualidad es el camino del hombre. Dos hombres anuncian el reino: el sacerdote y el artista. Ambos son videntes. Ambos son partícipes de la visión, de la revelación. Ambos anuncian su rostro a los creyentes.

El sacerdote extasiado, el artista extasiado ya no es un hombre. Sólo el transformado se vence sobre la visión del espíritu. La obra del sacerdote, la obra del artista transforma la comunidad de los creyentes.

Como hemos señalado, dada la configuración narrativa de su universo imaginario, *Hinkemann* resulta una obra especialmente clarificadora de los anteriores postulados. El protagonista, que debe todo el cúmulo de acontecimientos que lo convierten en sujeto trágico a la circunstancia concreta de su participación en la primera gran guerra, experimenta, como iremos viendo, un nítido proceso de inserción en lo trágico que, lejos de reducirse a la crítica aspectual del sistema político-social, extiende sus límites hasta el ámbito de lo supraindividual y hasta una suerte de identificación animista con el resto de los seres vivos: “Un animalito... Un ser de la Tierra... Como tú, como yo...” (p. 112).

Y si bien es cierto que, en la cumbre del teatro expresionista comprendida entre 1918 y 1922, los principales dramaturgos participaron de aquella visión entre política y religiosa, también hubo otros que adoptaron una perspectiva (señala Carlson, 1984: 349) menos tendenciosa, como muestra el ejemplo de Paul Kornfeld, al proclamar como modelo del nuevo teatro expresionista el “drama del alma”, el cual

argues that man is no mechanism, that conscious subjectivity is destructive, and that psychological causality is as unimportant as material (Carlson, 1984: 349).

Al “drama del alma” de Kornfeld puede ser adscrita incluso una obra tan próxima en su plano narrativo a la circunstancia bélica como es *Hinkemann*, cuyo protagonista funda toda su esperanza (inmediatamente antes de que se desplome sobre él la certeza trágica) en la creencia de que Grete precisamente “ama su alma” (p. 136). Ello explica que el sujeto trágico equipare aquella circunstancia que ha constituido la base material del proceso de deshumanización que padece con cualquier otra que, aun careciendo de dicha materialidad, ejerza similar acción deshumanizadora y forme así parte de la suprarrealidad que constituye el agente trágico:

Señor director: la guerra ha estallado otra vez y los hombres se matan. Se matan riéndose a carcajadas (p. 141).

Lo expuesto con relación a la circunstancia bélica puede ser extendido a los contextos sociopolíticos y muy particularmente al concepto de clase social, entendido en términos marxistas. Dicha extensión resulta especialmente pertinente en el caso de las dos obras expresionistas analizadas en este trabajo, dada la condición proletaria de sus respectivos protagonistas y su consiguiente determinación de la condición trágica de éstos.

Sobre todo en *Hinkemann*, la circunstancia proletaria se hace presente de manera permanente y constituye uno de los factores que precipitan al protagonista en el ámbito de lo trágico: “¡Pobres de nosotros! Sufrimos peor trato que los cerdos” (p. 115), señala Pablo Grosshahn aludiendo a su común condición obrera.

En la reflexión sobre este aspecto, adquiere una importancia clarificadora especial la escena que se desarrolla en la taberna (p. 129 y ss.), entorno proletario en el que la cuestión que, como llevamos visto, ocupa un lugar central en el sentido de la tragedia expresionista, resulta debatida de acuerdo con la línea expresionista del teatro como foro, demandada, entre otros, por Georg Kaiser (Carlson, 1984: 349). En efecto, las figuras dramáticas allí presentes sustentan a través de sus discursos distintas percepciones (acordes con sus respectivas denominaciones genéricas) del común proceso de

deshumanización que les afecta. Pero ni las explicaciones del proceso ni las soluciones aportadas por estos personajes parecen satisfacer la percepción del protagonista, quien se halla en el umbral mismo de su proceso de plena inmersión en lo trágico.

Hinkemann deshecha la interpretación espiritualista de la tragedia que representa Singegott ('canta a Dios'), pues el "ideal" religioso ("la luz del cielo") resultará incompatible con la concepción trágica pre-existencialista que, como veremos, caracteriza al Expresionismo. Pero, de igual modo, rebate las explicaciones basadas en la condición proletaria, que van desde la anarquista de Knatsch, hasta la que defiende Unbeschwert ("sin pena"), extraída del materialismo marxista y presentada como interpretación y como solución de rango científico. Estas últimas, debido precisamente a su carácter material y concreto, son consideradas como secundarias por Hinkemann, quien vincula la comprensión de la tragedia humana con la exploración de lo esencial.

Así, la percepción de lo esencialmente trágico consiste en "comprender la vida" y, en definitiva, en comprender el alma, pues en ella reside la tragedia: "¿Y al que tenga el alma enferma?", interpela Hinkemann, preguntando a Unbeschwert si el ser humano podrá ser salvado por la revolución proletaria. Y aclara: "Hablo de aquellos que, estando sanos corporalmente, tienen el alma enferma". Dado el carácter esencial del objeto de estos interrogantes, las soluciones materiales únicamente pueden responder negando la realidad trágica: "Esos enfermos no existen" (p. 133). Dichas soluciones, en conclusión, tal vez podrían remediar conflictos concretos y de naturaleza también material, pero secundarios en la consideración del Expresionismo y ajenos a su búsqueda de lo verdaderamente esencial. Como Hinkemann desea, el supradrama trágico expresionista constituye una exploración cuyo objeto es "la luz verdadera" y cuya tarea es poner al alcance del espectador "la luz y la felicidad", contribuyendo así a la renovación de la condición humana, esto es, de toda la Humanidad (p. 130-131).

Esta equiparación de la condición trágica con realidades de rango esencial es compartido, a nuestro entender, por la pieza de Carlos Muñiz analizada en este trabajo. En efecto, el deseo de superación de dicha condición trágica se manifiesta en Crock (como en Hinkemann), no a través de una inmediata aspiración a transformar la circunstancia concreta o a combatir el sistema, sino mediante un anhelo de orden claramente superior:

Quiero oler las flores en primavera, quiero comer... quiero respirar hondo... Quiero que me dejen en paz, quiero vivir en paz, quiero querer a todo el mundo (p. 315).

Esta aspiración suprarreal de Crock constituye, como hemos señalado más arriba, un ideal de paz que en la obra va perfilándose de manera progresiva, a través de acepciones cada vez más generalizadoras "Me gusta estar en paz" (p. 337), "¿La paz? Si se pudiera robar, yo la robaba..." (p. 337), hasta constituir un orden de realidad que (dada la condición trágica de este teatro) sólo se alcanza tras la muerte, como parece intuir, finalmente, Frida: "Quiere estar tranquilo. Necesita estar solo. En paz" (p. 342).

El tercero de los aspectos que vamos a considerar, en este apartado dedicado a la reflexión sobre los referentes concretos del teatro expresionista, aparece estrechamente vinculado a la condición proletaria ya tratada y viene dado por el maquinismo, entendido como circunstancia material e histórica que afecta genética y temáticamente al

Expresionismo en general y al teatro expresionista en particular, a través de obras que insertan en sus universos imaginarios situaciones de equiparación del ser humano (como aspecto particular de su condición laboral) con los medios tecnológicos y con su modo de producción en serie.

La materialización de dicha circunstancia halla una de sus máximas cumbres en *Los destructores de máquinas*, pieza de 1920-1921 debida también a Ernst Toller (1991), pero su presencia es constatable también en las dos obras que constituyen nuestra base comparativa, en donde adquiere un valor equiparable a los otros dos referentes citados, esto es, el de motivo y factor deshumanizador. También ahora, pensamos, el concepto de deshumanización debe ser entendido como negación o reducción de la condición humana esencial, antes que como concreta equiparación del hombre con la máquina o con un eslabón de la cadena laboral. Como señala Juan Ignacio Ferreras:

En cuanto al tema del maquinismo, (...) es en cierto modo fruto del tiempo social en que vive el Teatro expresionista, pero esta explicación no pasa de ser la circunstancia histórica, no su porqué esencial (1956: I, 56).

En *Hinkemann*, es el propio protagonista quien invoca dicha circunstancia como elemento trágico, vinculándola a la propia condición proletaria del entorno humano que lo incluye: “Vivimos una vida de máquina” (p. 135). Sin embargo, también ahora queda trascendida la acepción concreta inicial, merced a un contexto discursivo que, en su conjunto, aparece referido a una enfermedad del alma, la que (recién mencionada arriba) afecta a “uno de tantos obreros que luchan”, lo cual equivale a decir al ser humano esencial en cuanto sujeto trágico (p. 134).

Aunque, dado el predominio de la circunstancia bélica en la obra de Toller, el factor que estamos comentando queda casi reducido a la cita comentada, la interpretación de ésta arroja alguna luz sobre la dilatada presencia de aquél en la obra de Muñiz (la acotación inicial, al presentar trabajando a Crock, indica que éste “parece una máquina” [p. 278]), respecto a la cual ha guiado líneas críticas que enfatizan el carácter concreto de aquella circunstancia. Dejando aparte, de entre éstas, las que entienden el conflicto de esta obra como fruto de una situación laboral, generada o no por un contexto sociopolítico concreto, deseamos destacar las que interpretan dicho conflicto como un proceso de despersonalización, a través del cual Crock se percibe como víctima del anonimato y de la estandarización del trabajo, factores estos equiparados a procesos de mecanización presentes en obras notables del teatro contemporáneo (Zeller, 1975). Varios elementos de *El tintero* contribuyen a sustentar esta interpretación, que remite en último término el conflicto y la significación a un debatirse del individuo inserto en tal circunstancia contra el sistema que lo oprime. De ellas, es el propio título el que, en apariencia, sirve de nexo entre conflicto y sistema, propiciando la interpretación de éste como ámbito burocrático y, por lo mismo, también autoritario y kafkiano.

Al exponer, a continuación, nuestras propias reflexiones sobre este punto concreto, no deseamos señalar efectivas deudas entre la obra de Muñiz y la de Toller, sino arrojar alguna luz sobre aspectos de la primera cuyo sentido puede ser iluminado mediante el cotejo con la segunda.

En *Hinkemann*, hallamos una referencia al elemento que da título a la obra de Muñiz, contenida en una réplica de Pablo Grosshahn que describe así la condición del individuo proletario:

Vende su energía, su fuerza, para el trabajo, como si fuese un litro de petróleo... Pertenece a su patrono, a su principal... Por decirlo así, se convierte en un martillo, en una silla, en una palanca, en un tintero (p. 117).

La alusión al tintero no revela en la obra de Toller vinculación alguna con el mundo oficinesco, sino que constituye un símil de la condición obrera, la cual, además, como hemos mostrado, aparece en la obra, no tanto en su dimensión de clase, sino como instancia de deshumanización.

Pues bien, dejando aparte la posibilidad de préstamo temático, el caso es que Muñiz recurre a los conceptos de tinta y de tintero con parecido sentido figurado de acción deshumanizadora, referida, bien a los agentes que la llevan a cabo, bien al proceso mismo.

Así, el protagonista señala la incompatibilidad entre tinta y esencia humana, rebatiendo la estéril invocación de humanidad por parte del Amigo:

Amigo.- Son hombres... Tendrán un corazón.

Crock.- ¡Tienen una estilográfica! No piensan; firman. No respiran; instruyen expedientes. No lloran; echan tinta.

(P. 302)

Y, a continuación, desarrolla dichos términos en un pasaje que consideramos absolutamente esclarecedor.

Crock.- Cuando yo vaya al mar me mojaré los pies, y las manos, y la cara, y luego miraré al cielo. Será como estar mirando un mundo diferente, que no tenga nada que ver con esto. Un mundo sin oficinas y sin tinta, sin casas y sin muebles. Un mundo con una ventana muy grande por la que puedas mirar siempre, sin cansarte nunca... (P. 303)

Las circunstancias externas van a servirnos de auxilio en esta reflexión sobre la significación aportada por el título de la obra de Muñiz.⁵ Como señala Mariola Pérez de la Cruz (1999: 189 y ss.), el título inicial de la pieza era “La vida sin ventanas”, pero al ser prohibido por la censura, fue sustituido por el que ha llegado hasta nosotros. Esto significa que, en la percepción de Muñiz, tinta y carencia de ventanas eran conceptos equivalentes para designar (ambos, de manera figurada) su universo trágico. Dicha equivalencia aparece recogida y explicada en la cita anterior, equiparando ahora ausencia de tinta con presencia de una gran ventana.

⁵ También Toller modifica el título de su obra, que pasa desde el inicial *Eugen Hinkemann* al posterior *El alemán Hinkemann* y, más tarde, al actual *Hinkemann*. Los motivos, según señala Juancho Asenjo (Toller, 1991: 34), son diferentes a los de Muñiz y la coincidencia, por tanto, es casual. Sin embargo, no resulta irrelevante, en relación con la línea expositiva que estamos manteniendo, la progresiva generalización (y esencialización) que dichas modificaciones implican.

Pero el discurso de Crock aleja también cualquier presunción de inmediatez o de concreción en los términos reales de dichas figuras: en efecto, si la presencia o ausencia de ventanas no aparecen referidas a la circunstancia burocrática (la oficina), sino a la vida o al mundo; lo mismo puede decirse de la tinta (y del tintero), metáforas, pues, del Mundo (como escribiría Toller) o del supramundo, en términos de Goll.

Esta remisión del agente del conflicto trágico de *El tintero* al orden suprarreal aparece confirmada mediante su oposición, también en el pasaje citado, al mar. A diferente de aquél (carente de ventanas), el mar se equipara a un mundo que sí las tuviera, porque permite mirar intemporalmente más allá (al cielo, como dice Crock), viniendo a constituir así el horizonte ideal de escape de la tragedia, como quedará mostrado, según veremos, mediante el final de la obra.

A la luz de lo expuesto, adquiere su verdadero sentido el siguiente pasaje, en el que los elementos que llevan a cabo el proceso deshumanizador contra Crock,⁶ brindan con tinta porque se alimentan con ella, es decir, porque su entidad aparece constituida por este elemento que (como hemos visto) condensa la negación de la esencia personal del protagonista:

(El Director cierra el expediente y se deja caer en el sillón. Frank y Livi le aplauden. Luego, cada uno coge un tintero, los chocan y beben.) (P. 315).

En suma, al igual que los dos aspectos (anteriormente considerados) que aparecían en el teatro expresionista como aparentes irrupciones de la circunstancia histórica en los términos del conflicto, tampoco la presencia del maquinismo altera la naturaleza de estos conflictos, los cuales quedan separados de los aspectos del anecdotismo histórico o cotidiano, revelándose como lucha existencial entre lo esencial humano y lo supranatural deshumanizador.

Resulta así posible establecer alguna conclusión sobre el apartado que ahora cerramos. Los factores considerados (circunstancia bélica, condición obrera y maquinismo) aparecen en el teatro expresionista formando parte, sobre todo, del plano anecdótico de las obras, esto es, el de la narratividad, que vincula el universo de éstas con unas concretas circunstancias de espacio y tiempo. Dichos factores constituyen, pues, elementos argumentales y, en todo caso, temáticos, que pueden llegar a introducir componentes de concreción en los referentes de las obras.

Ahora bien, dichos elementos no son equiparables, dado el concepto de tragedia expresionista formulado por los teóricos y creado por los dramaturgos, con las fuerzas del conflicto trágico, que constituyen los referentes últimos de las obras y, por ello, el núcleo de su significación. Dicho conflicto es, como hemos visto, de orden suprarreal, lo que equivale a decir abstracto, universal y esencial, determinando sus agonistas la condición de supradramas de las piezas.

⁶ Como señala acertadamente María Luisa Burguera Nadal, en su análisis textual de la pieza de Muñiz, “la relación entre Crock y sus jefes es la relación entre lo humano y lo no humano” (1997: 28).

IV. EL PROCESO TRÁGICO Y SUS DIMENSIONES

Establecida en los apartados anteriores la entidad del conflicto trágico y de los agonistas que en él contienden, abordamos ahora una reflexión destinada a completar los aspectos que integran el sentido profundo del modelo teatral propio del Expresionismo. Para ello, procuraremos describir el proceso a través del cual lo trágico se hace presente en la obra, así como sus consecuencias en el universo imaginario de la misma.

La teoría teatral expresionista, que, según veremos, prestó considerable atención al advenimiento de lo trágico, concibe éste, antes que como un estado permanente, como un momento determinado del desarrollo de la pieza. Ello conforma uno de los rasgos específicos de la configuración de la obra expresionista.

En efecto, a diferencia del modelo de drama propio del Naturalismo, cuya progresión se articula en torno al punto tensional culminante constituido por el clímax, la tragedia se separa de dicho modelo a través de diversos procedimientos, alguno de ellos de orden externo, cual es la fragmentación del *continuum* espacio-temporal del universo ficticio (y, por ende, de la progresión dramática) en secuencias o escenas discretas, tal y como sucede en la forma denominada “drama en estaciones” (Sánchez, 1999: 232, nota).

Mayor trascendencia reviste, debido a su carácter interno respecto a la configuración de la obra, el procedimiento basado en organizar el desarrollo del conflicto en función de un momento central constituido por la irrupción ineludible de lo trágico, respecto del cual lo anterior funciona como anticipo y lo posterior como consecuencia que prepara la catástrofe.

Este modo de configuración, presente, como veremos, tanto en *Hinkemann* como en *El tintero*, hace coincidir con frecuencia dicho momento central de advenimiento de lo trágico con el de la percepción del proceso por parte del agonista, de tal manera que dicho punto genera una doble dimensión en el proceso trágico: la primera, de orden ontológico (si bien, ficticio), viene dada por la aparición de lo trágico en el universo de la obra y por el consiguiente despliegue de sus efectos sobre los elementos que articulan aquel universo; la segunda, de carácter epistemológico, se define por la instalación simultánea de lo trágico en la mente del personaje principal. Ambas dimensiones van a ir apareciendo, de una u otra manera, en la descripción, que abordamos ahora, del proceso del advenimiento de lo trágico en el Expresionismo teatral.

En efecto, el acceso del héroe a la comprensión de su condición agónica viene a ser también el acceso a su condición de individuo trágico y genera, en sí mismo, una nueva dimensión a dicha condición.

De acuerdo con lo expuesto en este trabajo, el advenimiento del proceso trágico se halla unido a una percepción, por parte del sujeto agente, de una situación deshumanizadora, es decir, hostil con respecto a la condición humana esencial.

Así pues, este sujeto supraindividual percibe, en un determinado momento de su enfrentamiento con las fuerzas que se le oponen, la amenaza del supramundo, que, por ser trágica, implica la eliminación de todo horizonte de futuro.

En las dos obras que estamos considerando, los respectivos momentos guardan un paralelismo evidente, incluso en su formulación por parte de los dos respectivos personajes principales:

Hinkemann.- (*Solo.*) ¡Hasta mañana! ¡Y cómo lo dice! Hasta mañana. Como si estuviera seguro de que habrá un mañana. Yo soy un vidente. Yo veo... ¡Oh!, la luz... La luz... Mis ojos... Mis ojos... (P. 143).

Crock.- (Como un lamento.) Mañana... (Con amarga sonrisa.) No hay mañana. No tengo sueño. Quiero dar un paseo por ahí enfrente. Me gusta pasear debajo del cielo limpio. Las ideas se aclaran y se le olvida a uno tanta porquería... (Sale...) (P. 342).

En ambas obras, la percepción de la condición trágica de los sujetos (negación del mañana), ocurre simultáneamente al reconocimiento, por parte de estos, del carácter cognoscitivo (videncia, ideas claras) del proceso, carácter que se suma al de orden ontológico (si bien, ficticio) deparado por el abatimiento de lo trágico sobre el universo imaginario en forma, como hemos señalado, de negación o cuestionamiento del futuro.

En virtud de esta doble condición, el advenimiento de lo trágico en la obra expresionista adquiere un carácter de revelación, que la teoría teatral percibió y definió con nitidez:

there comes a day when suddenly something unknown awakes in him, a dark, as if subterranean, power (Carlson, 1984: 349).

Esta formulación de Friedrich Koffka presenta el advenimiento de la conciencia trágica como un despertar, plenamente inserto –por tanto- en el ámbito epistemológico y descrito, en términos que evocan a Nietzsche, como el surgimiento de lo dionisiaco en el centro de una existencia dominada hasta entonces por lo apolíneo.

Pues bien, el carácter de revelación (o súbita manifestación cognoscitiva) que adquiere este despertar trágico se hace patente en el discurso de Hinkemann:

Por la calle se suele ir ciego... Pero, de pronto, se ve, Knatsch... ¡Es terrible cuando se ve, cuando se ven las almas de los hombres! (p. 148).

Una vez acontecida la revelación, su conexión con lo trágico aparece profusamente documentada en la obra de Ernst Toller que constituye una de las bases comparativas de nuestro trabajo:

“¡Todo vacila en torno mío! La verdad... Sí... ¡La verdad!... ¡Quiero saber la verdad!” (p. 114), exige Hinkemann antes de acceder a la condición de sujeto trágico, la cual se asentará así sobre un proceso cognoscitivo: “Veo la verdad de las cosas. Veo la verdad desnuda. Veo a los hombres. Y veo nuestro tiempo” (p. 141).

Ahora bien, pese al carácter inherente de la dimensión cognoscitiva en el advenimiento de lo trágico (“No sé cuánto tiempo todavía me durará esta clara comprensión del Mundo, de los hombres...” [p. 156]), los efectos del proceso sobre el sujeto paciente se despliegan en una dimensión precisa, que la teoría teatral expresionista establece con precisión:

All perception is tragic; it is the reflection of human forms on the boundaries of the possible. When these bounds are surpassed, thought is surpassed; causality is neutralized; the formulas of logic no longer apply (Carlson, 1984: 350).

En la cita de Walter Hasenclever (perteneciente a “Über der Tragische”) aparecen los dos tipos mencionados de aspectos del proceso/percepción trágicos: junto a los de carácter ontológico (suspensión de la causalidad), hallamos los de orden epistemológico o cognoscitivo (incapacidad del pensamiento humano y suspensión de la lógica racional), que parecen inspirar las palabras de Hinkemann: “No convencen las razones... Sí, los sentimientos...” (p. 147).

En parecidos términos, Felix Emmel amplía esta descripción de los efectos del advenimiento de lo trágico, señalando que los aspectos inherentes a su concepto de “teatro del destino” son: “creación de lo anímico en sí mismo, visión interior instintiva, fatídico verse arrastrado del poeta en el movimiento anímico del drama” (1924: 235).

Como vemos, el aspecto cognoscitivo del proceso trágico (es decir, el constituido por la percepción de dicho proceso por parte del sujeto) reviste una doble condición de imprevisión y de irracionalidad, expresada generalmente en términos de videncia (“Yo ya soy un vidente”, exclama Hinkemann, percibiendo la “luz cegadora” que le hiere y que le hace implorar: “¡Hágase la noche!” [p. 141]). El resultado de todo ello es el surgimiento, en el agonista, de esa “visión interior instintiva” señalada por Emmel y que reaparece en la descripción, efectuada por Lothar Schreyer (1916: 178), del proceso de advenimiento de lo trágico:

Dos hombres anuncian el reino: el sacerdote y el artista. Ambos son videntes. Ambos son partícipes de la visión, de la revelación. Ambos anuncian su rostro a los creyentes.

A la luz de lo que llevamos dicho, adquiere todo su sentido el concepto de visión, invocado, como vemos, por los teóricos del Expresionismo, desde que Strindberg lo enunciara así en 1907: “The world is a reflection of your interior state, and of the interior states of others” (Carlson, 1984: 347).

Y, aunque la descripción de las facetas de la esencia teatral expresionista constituidas por la ficcionalidad y por la escenicidad (cuyo análisis requiere un trabajo específico posterior) no es objetivo inmediato de este estudio, debemos adelantar ahora que, en ambas, la visión expresionista se convierte en principio central, determinando la organización completa del universo imaginario de la pieza y extendiendo sus consecuencias hasta el ámbito de la escenicidad: “La forma es la figuración externa de las visiones en cuanto expresiones de su vida interior” (Sánchez, 1999: 172, nota).

Lo que sí debemos ahora señalar, continuando nuestra descripción del advenimiento de lo trágico, es el efecto que la visión expresionista ejerce sobre el personaje principal. Éste, que ya constituye el paciente de la acción deshumanizadora, se ve sometido a la transformación que sobre él ejerce la revelación de la presencia y términos del conflicto y convertido, por tanto, él mismo en parte de esta fuerza. Sin embargo, aunque impelido a formar parte del proceso deshumanizador, su condición de vidente le permite, confiriéndole especial lucidez, apartarse de ese círculo aniquilador.

Es así como Hinkemann, cuya clarividencia lo ha hecho “incapaz de matar a una mosca” (p. 126), aunque se ve empujado a comer “ratas y ratones vivos” (e investido así de un papel activo en la aniquilación de lo humano esencial), escapa finalmente de ese impulso cuando accede plenamente a la visión trágica tras la escena de la taberna, como muestra su conversación con el propietario de la barraca.

Idéntico es el proceso experimentado por Crock, quien inicialmente dice al Amigo:

Cuando leía en el periódico que se había cometido un crimen pensaba que al criminal debían matarlo inmediatamente. Eso de los crímenes no está bien; no, señor (p. 325-326).

Sin embargo, recién iniciado en el camino trágico (por la presión del entorno burocrático), se ve impulsado, en contienda consigo mismo, a actuar como fuerza deshumanizadora: “Mataré al Jefe de Personal” (p. 327). Pero, al igual que el agonista de Toller, también el de *El tintero* ha sido investido ya de su condición de vidente, la cual le permite comprender la tragedia por haber sufrido en sí propio el embate del conflicto. De ahí que Crock se mantenga, también, en el lado de los pacientes y no de los agentes de lo trágico:

Saqué el cortaplumas y me acerqué a él. Me miraba con terror (...) Le escupí y me vine. (Un silencio. Pensativo.) Hace falta ser muy cobarde para matar a un hombre (p. 328).

Lo que equivale a decir que hace falta ser muy ciego (con respecto a la condición humana y a su amenaza aniquiladora por parte del supramundo) para actuar como parte de esa fuerza deshumanizadora.

Por otra parte, según lo anterior, el objeto de la clarividencia trágica posee un claro componente de supraindividualidad (en términos de Emmel) y, por lo mismo, de comunidad universal. En efecto, lo que los agonistas de nuestras dos piezas comprenden, al acceder a la condición de sujetos trágicos, es que dicha condición, por afectar a lo humano esencial, es común a la especie humana, esto es, a toda la humanidad. Como señala Schreyer, la obra del artista, al igual que la del sacerdote, está llamada a transformar a “la comunidad de los creyentes” (1916: 178).

Aparecen así en el Expresionismo los aspectos de comunidad y de hermandad (este último, ya señalado) que, presentes, como veremos, en las piezas de Toller y de Muñiz, se hallan vinculados igualmente al proceso cognoscitivo de la visión trágica. En efecto, mientras que la condición de sujeto trágico aparece unida, como hemos visto, a la comprensión del carácter comunitario de lo trágico (y, a su través, de la condición humana), la negación de este último carácter comunitario forma parte del proceso deshumanizador, por lo que se inserta (junto con los personajes que la sustentan) en el conjunto de las fuerzas agentes del supramundo.

Este es el sentido que posee, en la obra de Toller, la equiparación de las figuras de Hinkemann y de su madre. En efecto, dado que ésta basa su conducta de perdón en su “deber de humanidad” (p. 150), para ella, “lo más amargo” fue que su marido “se riera a carcajadas” cuando su alma “se defendió en aquel momento de desesperación suprema” (p. 150), esto es, que éste se situara, mediante su incomprensión del conflicto universal, entre las fuerzas deshumanizadoras. De igual modo, bajo el efecto de la revelación de la

tragedia que se cierne sobre su condición humana, Hinkemann confiesa a Grete: “Tú eres, como yo, una pobre criatura desgraciada... Lo acabo de comprender en este instante...” (p. 156). Y, también de manera similar, interpreta la actitud de su esposa como incompreensión de aquella condición y, por lo mismo, como parte del supramundo aniquilador:

Grete, querida Grete... tú no puedes reírte de mí... ¿Verdad? ¡Tú no eres capaz de hacerme tanto daño! (p. 115).

En la pieza de Muñiz hallamos ejemplos con idéntico sentido: el advenimiento de la videncia de lo trágico para Crock se ve precipitado, tras varios embates sucesivos del supramundo antagonista, por la actitud de Frida, quien, al materializar así su incompreensión, queda excluida de la comunidad de los sujetos pacientes:

Crock.- (...) Lo último no es eso. Ha habido un error... Han colgado a mi amigo.
Frida.- ¡Todos debíais estar colgados! (p. 335)

Así pues, el proceso de advenimiento de lo trágico adquiere en el teatro expresionista un sentido de comunidad universal, inherente a la esencia humana del agonista, sentido que se halla inscrito como parte de la dimensión cognoscitiva que constituye la visión interior del personaje principal. En consecuencia, la participación en dicha visión comunitaria de lo trágico resulta inherente al agonista paciente, así como (según muestran los pasajes siguientes, tomados respectivamente de *Hinkemann* y de *El tintero*), su carencia se halla indisolublemente unida a la condición de las fuerzas antagonistas o agentes trágicos:

Reíros todos, todos.... (...) ¿Qué sabéis vosotros de los sufrimientos de una pobre criatura humana? (p. 138).

Amigo.- (...) Comprenderán tu situación y no te dirán nada.

Crock.- Ellos no comprenden nada. Van a lo suyo.

Amigo.- Son hombres... Tendrán un corazón.

Crock.- ¡Tienen una estilográfica! No piensan; firman. No respiran; instruyen expedientes. No lloran; echan tinta.

(P. 302).

De lo dicho se deduce que, dado el rango supraindividual de la esencia humana, la acción deshumanizadora de las fuerzas agentes ejerce sobre el agonista un efecto de aislamiento, contrario al carácter comunitario descrito. La soledad se convierte así en expresión máxima de la deshumanización, como percibe con nitidez Hinkemann en el siguiente pasaje:

Hinkemann.- Déjame solo.... Déjame, quiero estar solo...

Grete.- ¿Ahora quieres que te deje solo?

Hinkemann.- Yo ya siempre estaré solo... tú también... Siempre estarás sola...

(P. 156).

El desamparo del sujeto trágico, que es consecuencia de la negación de la condición supraindividual (“De pronto, te veo... Sola...” [p. 115]) que se deriva de la acción de las fuerzas que se oponen a aquel, se halla vinculado a la dimensión cognitiva del proceso, a la que es inherente la visión comunitaria: (“En realidad, no vemos ni sabemos nada los unos de los otros...” [p. 136]).

Las siguientes palabras de Hinkemann describen el efecto último de la acción trágica, mostrando cómo en él se dan cita los diversos aspectos que hemos venido exponiendo en esta parte de nuestro trabajo:

Nadie confía en el prójimo... Nadie confía en sí mismo.... (...) Allí está el hombre solo...
¡Solo!... Allí se abre un abismo a sus pies: el desconsuelo... (...) Allí estamos solos...
¡Solos!... Y nadie puede auxiliarnos (p. 138-139).

A través de los efectos y consecuencias descritos, el conflicto trágico muestra al sujeto paciente enfrentado a unas fuerzas que éste percibe en términos inquietantes y amenazadores, como expresa Hinkemann:

Pero ahora, que estoy mutilado, sé que es algo monstruoso... ¡Un hombre sano es un hombre ciego! (p. 113).

Y, con sentido equivalente, también el personaje principal de Muñiz transmite la misma percepción de la desmesura con que se manifiesta la angustia derivada de su visión trágica:

Crock.- También puede que lo mejor haya sido esto. Así no me queda nada por sentir. ¡Ni el asco! (p. 340).

En efecto, el supramundo que amenaza al protagonista trágico es percibido por éste en su radical negatividad y, en consecuencia, a través de una visión deformada, en la que lo “monstruoso” de Hinkemann se convierte en principio organizativo de la ficcionalidad y de la escenicidad de la pieza. Ambas facetas de la esencia teatral expresionista resultan así sometidas a la óptica de la “lente de aumento” que reclamaba Ivan Goll, cuyas palabras contienen la justificación profunda de todo ello:

La monotonía y la idiotez de los hombres son tan enormes que sólo con enormidades es posible acercárseles. El nuevo drama será enorme. Y también anormal (1919: 232).

Se trata, en suma, de aspectos del efecto trágico que se hacen presentes en la percepción del protagonista, deparando en su conjunto un resultado final de desconsuelo, fruto de la soledad, y de angustia, fruto de la enormidad del supramundo. Como manifiesta Hinkemann, de la comprensión brota la tragedia y de la tragedia, el dolor:

El tiro fue como un fruto madurado en el árbol de la clarividencia.... Y toda esta clarividencia se hace ciencia, saber, dentro de mí. Y todo este saber, dolor profundo... (p. 157).

Este dolor, experimentado por el sujeto supraindividual aplastado por la suprarrealidad, adquiere por tanto una dimensión universal: “¡Salvación!... En todas las calles del Mundo se oye este grito...” (p. 158). Y, dada la naturaleza trágica de aquella percepción, el resultado de la contienda tendrá un signo inequívoco: “La vida es más fuerte que nosotros (p. 151)”, sentencia la madre de Hinkemann cuando éste le revela las dimensiones de su agonía.

Desde aquí, la catástrofe de la tragedia expresionista se eleva hasta aquella dimensión universalizadora y supraindividual inserta, como hemos visto, en los términos del conflicto:

Ella rompió la tela de araña... (...) La suerte es ciega: a ese le toca, a ese le toca y a ese no le toca... ¿Qué sabemos nosotros...? ¿De dónde venimos....? ¿Hacia dónde vamos...? Cada día puede traernos el Paraíso Terrenal; cada noche, el Diluvio Universal... (p. 159).

A través de las palabras de Hinkemann, hallamos que la percepción de lo trágico alcanza en el teatro expresionista una dimensión de rango existencial, generada por la agónica situación de la especie humana en el conflicto con fuerzas suprarreales y, a la vez, por la suspensión absoluta de toda causalidad y de toda orientación en el proceso trágico.

Como hace notar Carlson (1984: 349), la formulación teórica de dicho conflicto aparece con frecuencia codificada “in terms suggesting the later existentialists” y, en efecto, el sentido último de la tragedia expresionista anticipa las posteriores formulaciones del existencialismo filosófico. Dicha corriente de pensamiento halla su desarrollo predominante en un período situado entre las épocas de creación de las dos obras que hemos analizado en este trabajo. Y, desde esa posición cronológica central, extiende su influencia conceptual a las dos manifestaciones del existencialismo representadas por estas dos obras.

Así, con respecto a la fase del despliegue natural de esta estética en el teatro alemán de la segunda y tercera décadas (en cuyo centro se sitúa, en 1921-1922, *Hinkemann*), dicho pensamiento adquiere un carácter previo a la formulación de aquella filosofía, de tal manera que es posible hablar, como hemos mostrado, de un carácter pre-existencialista en la concepción que se alberga en el interior del conflicto trágico expresionista.

Ahora bien, cuatro décadas más tarde, la conexión de *El tintero* con aquella corriente filosófica queda reforzada, en primer lugar, por la influencia debida al despliegue completo de la misma; y, en segundo lugar, por la estrecha conexión entre el pensamiento existencialista de la segunda posguerra mundial y las formas vanguardistas que, en las décadas siguientes, materializan la revolución experimental acontecida en el teatro occidental, ya desde sus primeras formulaciones a través del teatro del Absurdo:

La pregunta sigue ahí: ¿Qué podemos hacer? ¿Qué podemos hacer con este mundo en el cual hemos nacido ayer o hace media hora o quizás hace treinta, cuarenta, cincuenta años? ¿En qué consiste este mundo en el que bailamos tres compases y después nos vamos? (Palabras de Eugène Ionesco en Esslin, 1983: 115-116).

El existencialismo filosófico, que, como en otros trabajos hemos dejado entrever, iba a constituir un referente conceptual común a buena parte de dichas manifestaciones vanguardistas, alienta también, según en éste hemos mostrado, tras el sentido último de los conflictos de las piezas de Toller y de Muñiz. Así, la concepción puramente inmanente y, por lo mismo, desesperanzada de la existencia que dejan translucir las siguientes palabras de Crock remite (con similar sentido al de las recién citadas de Hinkemann) a las anteriores de Ionesco:

Crock.- Todo eso son sueños de niño. Nadie lo ha visto. Lo hemos soñado. Lo único que hay de verdad es esta cama, la oficina, el jefe, tu amigo el de los pisos... Mi mujer, chillando siempre; los chicos, diciendo palabrotas... Eso, eso es la verdad. La única verdad (p. 304).

V. EPÍLOGO

Situados en el tramo final de este trabajo, intentamos sintetizar ahora alguna conclusión extraída de la aplicación del doble procedimiento, deductivo y analítico, que señalábamos al comienzo del mismo.

Como creemos haber mostrado, el teatro expresionista se orienta a la representación de un conflicto definido por la inmaterialidad que le confiere su vinculación con lo esencial oculto más allá de la realidad aparente. El conflicto trágico expresionista queda así alejado de toda reducción generada por la materialidad de las circunstancias concretas, como se desprende de las palabras de Hinkemann:

Qué sabréis vosotros de los sufrimientos de una pobre criatura humana. Tenéis mucho que cambiar para poder construir la nueva sociedad... (p. 138).

No veis más allá de vuestras narices... No os dais cuenta de que existen seres a los que no puede hacer felices ningún Estado ni ningún régimen social... (p. 139).

Así, mientras el término trágico constituido por el sujeto paciente ha quedado definido como una instancia *supraindividual*, cuya entidad resulta equiparable a lo esencial humano; la fuerza antagonista constituida por los agentes trágicos, antes que reducida a cualquier entidad concreta, aparece inscrita en un orden de realidad superior, por lo que, aunque manifestada accidentalmente a través de una o varias circunstancias, constituye (en términos de Goll) una *suprarrealidad*, definida por la amenaza y violencia que ejerce sobre aquel término paciente del conflicto.

Se produce así, en el sistema referencial del teatro expresionista, un proceso de generalización, el cual, partiendo de lo inmediato inserto en la narratividad de las obras, se remonta progresivamente hasta la esfera de lo universal que define las instancias de la dramaticidad.

Esta elevación desde lo concreto a lo esencial queda manifestado en la obra de Toller a través de las sucesivas alusiones de los personajes a los factores trágicos que se

ciernen sobre su existencia: desde esta primera, aparentemente contextual, debida a Grete (“La culpa es de nuestro tiempo, en que existen tales cosas...” [p. 126]), hasta el sentido próximo a lo existencial que contiene esta otra: “Me parece que hoy la vida lleva un traje sucio. No vale la pena cogerla” (p. 128). Esta gradación entre lo más concreto representado por nuestro tiempo y lo más general constituido por la vida, adquiere aquí todo su sentido al ser comparada con la acepción amplia que este último término revela en algunos pasajes de *El tintero* (“Necesito que me salga alguna cosa bien en la vida” [p. 299]), como manifestación de un referente trágico presente en el frontispicio mismo del texto de la obra (extraído de Ramón y Cajal): “¿Merece la pena de ser vivida?” (p. 271).

En consecuencia, la generalización eleva los términos del conflicto trágico más allá de la esfera de lo humano concreto:

Amigo.- La culpa no es tuya ni mía.

Crock.- Entonces, ¿de quién es?

Amigo.- ¡Cualquiera sabe!

(P. 332).

El conflicto expresionista adquiere, de este modo, una dimensión cósmica y universal, que eleva su naturaleza a la categoría de lo existencial. Como indica Ivan Goll, el drama expresionista mostrará

que cualquier acontecimiento, desde el más conmovedor hasta el inconsciente abrir y cerrar de un párpado, es de una importancia eminente para la vida global de este mundo” (1919: 231).

En consonancia con ello, Hinkemann enuncia de esta manera el advenimiento del proceso trágico que se abate sobre él: “Y sobre mí el Cielo eterno... Y sobre mí las estrellas eternas...” (p. 146).

Y, pensamos, idéntico sentido trascendentalizador adquiere el mar, como elemento que representa la superación del círculo trágico para las dos figuras centrales de *El tintero*.

Crock.- ¿Tú conoces el mar?

(...)

Amigo.- (...) Otros, después de mirar al mar, miran el cielo.

Crock.- (...) Será como estar mirando un mundo diferente. (...) ¿Por qué no será todo el mundo un mar muy grande, muy tranquilo, lleno de color azul y olor fresco?

(P. 303).

En efecto, más que elemento concreto o que símbolo superador de una determinada circunstancia opresora inmediata, el mar posee para Crock y para el Amigo idéntico sentido cósmico y eternizador que el cielo y la estrellas para Hinkemann:

Amigo.- Vamos. ¿Hacia dónde?

Crock.- Es igual. Ya no tenemos prisa. (Pausa.) ¿Qué es eso?

Amigo.- Parece el mar...

Crock.- ¡El mar! ¿Vamos?

Amigo.- Vamos.

(Se miran. Hay una pausa y empiezan a reírse. Sus risas van subiendo de tono. Empieza a oírse el rumor de las olas. Se cogen del brazo y, cuando van a salir, cae muy deprisa el telón.) (P. 346).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BUERGUERA NADAL, María Luisa (1997). "Introducción" a Carlos Muñiz, *El tintero. Miserere para medio fraile*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 11-60.
- CARLSON, Marvin (1984). *Theories of the Theatre*. Ithaca and London: Cornell University Press, cap. 18 (p. 316-352).
- EMMEL, Felix (1924). "El teatro extático". Citado a través de: Sánchez (1999), 234-242 (traducción y edición).
- ESSLIN, Martin (1983). "Entrevista de Eugène Ionesco". En Ángel Berenguer, *Teatro europeo de los años 80*. Barcelona: Laia, 105-123.
- FERRERAS, Juan Ignacio (1956). "El teatro expresionista I". *Teatro* 18 (enero-abril), 54-56.
- FERRERAS, Juan Ignacio (1956). "El teatro expresionista II". *Teatro* 19 (mayo-agosto), 49-51.
- FERRERAS, Juan Ignacio (1956). "El teatro expresionista III". *Teatro* 20 (septiembre-diciembre), 11-13.
- GOLL, Ivan (1919). "El supradrama". Citado a través de: Sánchez (1999), 230-232 (traducción y edición).
- MUÑIZ, Carlos (2005). *Teatro escogido*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- PÉREZ DE LA CRUZ, Mariola (1999). *Carlos Muñiz: vida y obra de un dramaturgo realista en la posguerra española*. Universidad de Alcalá (Tesis Doctoral).
- SÁNCHEZ, José A. (1999). *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal.
- SCHREYER, Lothar (1916). "La obra de arte escénica". Citado a través de: Sánchez (1999), 172-178 (traducción y edición).
- TOLLER, Ernst (1991). *Los destructores de máquinas*. Hinkemann. Madrid: Publicaciones de la ADE.
- WILSON MARÍN, Carlos (1961). "Un estreno del G.T.R.: *El tintero* de Carlos Muñiz". *Ínsula* 172 (marzo), p. 15.
- ZELLER, Loren L. (1975). "Two Expressionistic Interpretations of Deshumanization: Rice's *The Adding Machine* and Muñiz's *El tintero*." En *Essays in Literature*, Western Illinois University, II, 2, p. 245-255.